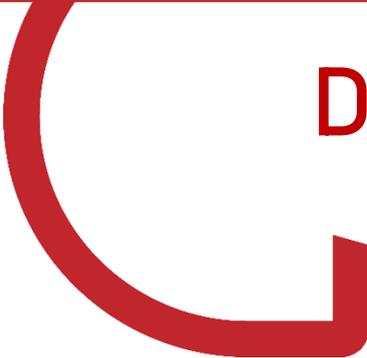




revista
brasileira
de estudos
em
dança



Danças negras na terra da garoa: histórias aquilombadas.

*Danzas negras en la tierra de la llovizna:
historias de quilombos*

Yaskara Donizeti Manzini

MANZINI, Yaskara Donizeti. Dança Negras na terra da garoa: histórias aquilombadas. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, ano 01, n. 02, p. 122-145, 2022.



RESUMO

O trabalho apresenta a trajetória do sambista e artista Ednei Pedro Mariano, que atua em desfiles carnavalescos, desde o final da década de 1960. O aprendizado de suas danças de passista e mestre-sala deu-se nos cordões e escolas de samba, que Beatriz Nascimento afirma serem territórios transatlânticos que preservam e reúnem conhecimentos aquilombados. Mariano além de testemunha das transformações ocorridas é também protagonista dessas transformações. Como metodologia foi usada bibliografia especializada, observação de registros de desfiles carnavalescos em mídias digitais e entrevista com o artista. O artigo faz parte de pesquisa em andamento sobre as histórias das danças negras na cidade de São Paulo.

PALAVRAS-CHAVE: história da dança; conhecimento aquilombado; desfile de escola de samba; mestre-sala e porta-bandeira; dança.

RESUMEN

El trabajo presenta la trayectoria del sambista y artista Ednei Pedro Mariano, quien trabaja en los desfiles de carnaval desde finales de la década de 1960. Beatriz Nascimento reivindica ser territorios transatlánticos que conservan y reúnen saberes quilombos. Mariano, además de testigo de las transformaciones que se produjeron, también es protagonista de estas transformaciones. Como metodología se utilizó bibliografía especializada, observación de registros de desfiles de carnaval en medios digitales y entrevista al artista. El artículo es parte de una investigación en curso sobre las historias de las danzas negras en la ciudad de São Paulo.

PALABRAS CLAVE: historia de la danza; conocimiento quilombola; desfile de la escuela de samba; mestre-sala y porta-bandeira; baile.

Danças negras na terra da garoa: histórias aquilombadas.

Yaskara Donizeti Manzini (UNESP/ETEC de Artes)¹

¹ Yaskara Manzini é sambista, doutora e mestre em Artes pela UNICAMP e atualmente desenvolve estágio pós doutoral no Instituto de Artes da UNESP com pesquisa voltada às histórias das danças negras em São Paulo. É docente nos cursos de teatro e dança na Escola Técnica de Artes do Estado de São Paulo, no curso de dança da Fundação Teatro Municipal da Cidade de São Paulo. No samba, é coreógrafa de comissão de frente das agremiações Lavapés Pirata Negro e Camisa 12. E-mail: yaskaramanzini@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4385-771X>

Introdução

Nos últimos anos muito se tem discutido sobre as artes negras na cena. Essas discussões abarcam desde questões relacionadas às cosmogêneses africanas e afro diaspóricas, até o racismo em suas diversas facetas. Ao pesquisar histórias de danças negras na cidade de São Paulo percebi que muito pouco foi investigado sobre as questões artísticas dos desfiles das escolas de samba e seus protagonistas.

Na cidade de São Paulo a primeira manifestação negra no carnaval de rua deu-se em 1914, com o desfile do Cordão Carnavalesco da Barra Funda, que posteriormente ficou conhecido como Cordão Camisa Verde e Branco.

Os cordões carnavalescos tinham em sua estrutura a apresentação de balizas, porta-estandarte, conjunto instrumental (composto de corda, sopro e instrumentos de ritmo como bumbo, surdo, caixa e chocalho), rainha (ou primeiro destaque) e sua corte, apitador e pastoras (ou amadoras). Baliza de pau, porta-estandarte e pastoras apresentavam no desfile um alto índice coreográfico com movimentos elaborados e configurações espaciais especiais. Manzini (2012) ressalta que a apresentação dos balizas exigia criatividade, destreza e precisão no uso do bastão, que possuía a função de elemento cênico nas danças e de arma para a defesa do estandarte quando dos confrontos com cordões rivais.

Uma descrição dos desfiles de cordões é encontrada na crônica de Plínio Marcos para a Folha de São Paulo:

No centro da cidade, muitas vezes, um cordão que ia encontrava um cordão que vinha. Então, era coisa pra valente. Ninguém recuava. Os cordões se cruzavam. Tinha um ritual todo cheio de parangolé. O baliza de pau de um cordão protegia a porta-estandarte do outro cordão. Os estandartes (ou bandeiras) eram trocados com muita gentileza e muito respeito. Depois de um tempo, se destroçavam os estandartes (ou bandeiras) e aí o pau comia. Navalha, tamanco, porrete entravam na fita pra bagunçar o pagode (Marcos, 13 fev.1977).

Em 1935, surgiu a Escola de Samba Primeira de São Paulo, que era considerada “um grupo formado para acompanhamento de cantores em programas de rádio” (Crecibeni, 2000, p. 24) e

que esteve em atividade até 1942. No entanto, a mais antiga escola de samba em atividade em São Paulo é a Sociedade Recreativa Beneficente e Esportiva do Lavapés Pirata Negro, fundada em nove de fevereiro de 1937, por dissidentes do Cordão Bahianas Paulistas. Desde então, surgiram inúmeras escolas de samba na cidade. Em suas memórias, seu Nenê da Vila Matilde² (1921-2010), conta:

E, se não fosse a Lavapés, essa história toda nem existiria, nós não tínhamos onde nos pegar. Lembro que em 46, 47, eu dançava, ia nos bailes e, de vez em quando, ia aonde hoje é o Parque Dom Pedro. Ali tinha o Parque Xangai e a Lavapés vinha fazer show ali. [...] A Lavapés influenciou o nascimento de todas as escolas de samba de São Paulo. (DA SILVA & BRAIA, 2000, p. 20).

Seu Nenê também rememora que foram muitas lutas e batalhas para os sambistas colocarem seus desfiles na rua. Ressalta o racismo e preconceito para com os sambistas e suas práticas:

[...] quem fazia samba era visto como crioulo doido e, se era branco, era branco maloqueiro. Quando chegávamos a algum lugar para pedir algum apoio, ou mesmo depois, quando íamos receber alguma medalha, muita gente dizia: 'Ih! Já vem a senzala' (DA SILVA & BRAIA, 2000, p.13).

Foram três décadas de lutas e negociações travadas pelos dirigentes de diversas escolas de samba que forçaram a oficialização dos desfiles, na gestão do prefeito José Vicente de Faria Lima. A lei 7.100, de 29 de dezembro de 1967, dispõe sobre promoção de festas de cunho popular e festejos carnavalescos. Então, para o desfile das escolas de samba de 1968, a prefeitura de São Paulo destinou NCR\$ 480.000,00 (quatrocentos e oitenta mil cruzeiros novos). Desta maneira, entendo que a lei 7.100/1967 pode ser considerada como um primeiro fomento às artes negras, na cidade de São Paulo, pois desde então os desfiles tem recebido verba pública.

Fragments de desfiles carnavalescos embasam a tese de Beatriz Nascimento de que as escolas de samba são quilombos aculturados. No documentário Ôri (1989), vemos comissões de frente, balizas de pau, alas de passos marcados e diversos inte-

² Alberto Alves da Silva, fundador do Grêmio Recreativo e Cultural Escola de Samba Nenê da Vila Matilde, em 1 de janeiro de 1949.

lectuais e artistas que transitavam nas escolas de samba, na década de 1980, entre os quais, Thereza Santos (1930-2012) que foi sambista, artista, intelectual e contribuiu imensamente na consolidação do carnaval paulistano. No documentário, ela comenta:

A partir do momento que as escolas de samba [...] quer dizer, é o que eu chamo de quilombo ainda hoje, um espaço negro [...] E como o negro não conhece nada da sua história [...] há necessidade que existe de você colocar isso no carnaval que é para abrir esse horizonte de conhecimento pro pessoal. E é uma organização negra, as escolas de samba, os terreiros de macumba, de candomblé. Então pra mim são os quilombos de hoje, os quilombos do século XX. (ÔRI, 1989, 0:22'42").

Para Beatriz Nascimento “o quilombo representa um instrumento vigoroso no processo de reconhecimento da identidade negra brasileira para uma maior autoafirmação étnica e nacional” (Rattz, 2006, p.125) e as escolas de samba, em especial as chamadas tradicionais (Lavapés, Nenê da Vila Matilde, Vai-Vai, Camisa Verde e Peruche) são territórios que agregam comunidades em cujos estandartes e pavilhões seus integrantes se reconhecem enquanto sambistas.

No filme Ôrí enquanto Nascimento diz que

O quilombo surge do fato histórico que é a fuga [...] daí a importância da busca do território. Então, naquele momento quando se estabelece, estabelece um sentido de nação estritamente africano e banto [...] a nação aculturada (ÔRI, 1989, 0:18'40")

Um casal de mestre-sala e porta-bandeira, Urco e dona China, dança no início do ensaio da escola de samba Vai-Vai, em 1980.

A dança da porta-bandeira, que empunha com elegância o pavilhão da agremiação é plena de giros, criando ventos, tal qual orixá Oiá Iansã, com o objetivo único de fazer a bandeira de sua agremiação manter-se aberta no ar. A dança do mestre-sala, repleta de pernadas oriundas da capoeira e da tiririca paulista, das tranças e cruzos riscados dos pontos da macumba, corteja e

guarda o pavilhão. Desloca-se em espirais, tão delineadas quanto as da concha okotô³, sempre em torno do pavilhão.

Ao redor do casal a comunidade aprecia sua dança, mas o que não aparece no documentário é o ritual de corte ou cortejo do pavilhão, quando os presentes reafirmam servir e honrar aquele território. Nesse rito, toda a comunidade participa, pois é ele quem prepara e forma seus sambistas para o desfile.

Para um sambista não existe nada mais importante que seu Pavilhão, que deve ser honrado, amado e cuidado. Por isso, no 'Rito de Corte', tudo é feito para ele. Ele é o senhor supremo daquela escola. É a representação simbólica da ancestralidade daquela comunidade e de todos os carnavais vividos por ela. Neste rito, dimensões temporais se cruzam, o passado/presente/futuro da comunidade inscreve-se naquele 'pedaço mágico de pano' que gira em vórtice no centro do terreiro. As pessoas ao redor estão ali para servi-lo (MANZINI, 2012, p. 102).

Assim, a partir dessa visão aquilombada que apresento a trajetória do Embaixador⁴ do Samba Ednei Pedro Mariano, sambista e artista que testemunhou as mudanças ocorridas desde o fim da década de sessenta, tornando-se uma autoridade na dança do mestre-sala e encontra-se em atividade até hoje. Uma parte da história aqui apresentada foi levantada por meio de entrevista formal, outra, pela convivência no meio do samba entre ensaios no sambódromo e quadras, bibliografia e, por fim, entrevistas e vídeos da imprensa carnavalesca especializada.

Do cordão de pedrinhas aos ensaios da tia Lourdes.

Ednei nasceu em 14 de agosto de 1953 e desde menino morou no bairro da Vila Mariana, explicou-me que o bairro era um reduto negro e com o passar dos anos as pessoas foram se mudando e outras morreram. Começou a ter consciência do que eram as comemorações e desfiles de carnaval na infância, quando via seus primos saírem para desfilarem nos cordões, no entan-

³ Uma espécie de concha espirala que se relaciona com orixá Exú Agba, o primordial cuja existência desdobra-se multidimensionalmente tanto no tempo quanto no espaço.

⁴ A Embaixada do Samba Paulista reúne sambistas com contribuições relevantes para os fazeres nas escolas de samba, são os Bambas do Samba Paulista, nossos patrimônios culturais.

to, como era menino, não podia participar da festa, então brincava junto com os irmãos de simular um desfile de cordão, com pedrinhas que recolhiam para esse fim.

Duas pessoas foram extremamente importantes para sua formação: seus vizinhos, a quem até hoje chama carinhosamente de tio e tia. Seu tio, que morava na casa de número três, era o senhor Sebastião Eduardo do Amaral (1913-1990), o famoso Pé-Rachado, presidente do Cordão Carnavalesco Vai-Vai, que o inseriu no carnaval e com o qual inclusive fundou a escola de samba Barroca Zona Sul, em 1974. Sua tia, que morava na casa de número cinco, era Lourdes Amaral, atriz negra que participou do Teatro Experimental do Negro, em São Paulo e do grupo Quilombo, dirigido por Dalmo Ferreira (1935-1979). Do primeiro herdou seu conhecimento e amor ao samba, da segunda a consciência racial e política por meio do teatro.

E eu seguia muito a minha tia, ela ia para os ensaios e eu ia atrás dela. Tanto é que no último espetáculo que o Dalmo criou eu até participei. Foi minha primeira participação [...] Imagina participar do grupo Quilombo que era o grupo do Dalmo, era muito importante, porque eles faziam os estudos das peças que iriam montar, e os estudos políticos [...] Os espetáculos sempre eram sobre cultura negra, sobre religião, mas sempre tinha uma discussão política envolvida (Mariano, 2022).

Lembra que nas discussões havia a presença de muitos estudantes e uma ligação com os professores do cursinho Santa Inês, em plena época de censura na ditadura militar. Desses encontros entre negros e estudantes surgiu a escola de samba Pérola Negra, em 1973. Comenta que na época os atores negros não conseguiam viver somente de teatro e tal qual sua tia, tinham outras profissões para além da cena.

Parece-me que essa experiência com o teatro e sua tia, reverbera anos mais tarde, quando ao trabalhar no IAMSPE⁵ funda com outros servidores, em seis de janeiro de 1984, Aqualtune, Centro de Estudos dos Funcionários do IAMSPE contra a Discriminação Racial. Conta-me: “a gente era sempre ligado na política, a gente falava aqui no servidor todo mundo é preto, atendente é preto, um monte de gente preta, na limpeza, tudo preto e na dire-

⁵ Instituto de Assistência Médica do Servidor Público Estadual.

toria? A gente não vê” (Mariano, 2022). Dentre projetos desenvolvidos na época cita *E a escola de samba chegou ao hospital*, quando setores da escola de samba discorriam sobre suas práticas artístico-sambísticas para servidores e usuários, e o grupo teatral Refletores e Ribalta, formado com servidores também oriundos da Escola de Arte Dramática, do qual Ailton Graça participou.

Ednei também foi diretor cultural da AFIAMSPE⁶, quando escreveu no jornalzinho da associação, a princípio para cobrar questões de cunho profissional do hospital IAMSPE e, posteriormente, uma coluna sobre samba. Foi a coluna sobre o samba que fê-lo pegar gosto pela escrita, até hoje escreve e esta terminando um livro, além da coluna com crônicas carnavalescas, no site da Revista Sampa.

“Aonde o Pé-Rachado achou esse neguinho aí para dançar desse jeito?”



⁶ Associação dos Funcionários do Instituto de Assistência Médica do Servidor Público Estadual.

Ednei Pedro Mariano dançando na festa de 16º. aniversário da AMESPBEESP, em 2011. Crédito: AMESPBEESP. Fonte: acervo pessoal de Ednei Pedro Mariano.

Ednei iniciou sua carreira como passista no cordão Vai-Vai. Conta que quando Pé-Rachado lhe perguntou se queria sair no cordão, seu pai já percebendo a resposta olhou para o amigo e disse: “quer sair sai, mas é você quem vai tomar conta dele” (Mariano, 2022). O pai de Ednei, Pé-Rachado e seu Inocêncio Tobias tinham a mesma profissão, eram pedreiros, viajavam juntos a trabalho e tornaram-se muito amigos, daí confiar o filho aos cuidados do vizinho.

Pé-Rachado então o levou na casa de Cleusi Penteado, uma das matriarcas da Vai-Vai que morava na rua Tuiuti e falou: “Cleusi toma conta do neguinho aqui!” (Mariano, 2022). Ela estava procurando um rapaz para colocar no abre-alas, que era outra maneira de chamar o divisor de alas: a pessoa que ia à frente dividindo uma ala de outra no cordão, era um lugar de certo destaque. Ednei era muito festeiro e assistia a muitos shows de grupos de samba do Rio de Janeiro que se apresentavam aqui na cidade, quando era possível ver passistas que dançavam com pandeiro fazendo inúmeros malabarismos. Foi observando essas apresentações e reproduzindo em casa, introduzindo movimentos seus, que aprendeu num primeiro momento a sambar, como autodidata. Ednei prestou o concurso e venceu os outros dois candidatos e, em 1968, estreou como passista na ala de Cleusi Penteado permanecendo até o ano seguinte.

Em 1970, fundou sua própria ala no cordão com amigos, primos e a chamou de Ala Samba Show Cuíca de Ouro, pois o diferencial era a presença de dois cuiqueiros à frente da ala, seu irmão Helinho e o Dagoberto (um músico que também tocava *reggae*). Em seguida vinham as meninas e meninos que eram passistas. Fizeram o maior sucesso!

Nessa época, os dois cordões carnavalescos mais conhecidos da cidade eram o Vai-Vai e o Camisa Verde, presididos por Pé-Rachado e Inocêncio Tobias respectivamente. As demais agremiações haviam se transformado em escolas de samba ou

paralisado suas atividades, pois não havia mais espaço para os cordões tanto na imprensa especializada, quanto em possíveis patrocínios dos desfiles. É memorável um diálogo descrito por Pé-Rachado e registrado por Moraes:

[...] Inocêncio disse que ia virar Escola porque só se ouvia falar em Escola e Cordão ninguém falava. E eu, então, em brincadeira, que a gente sempre tinha uma pimbazinha, eu dizia pra ele: “Se Você virar de manhã, de tarde eu também viro. Enquanto Você não virar eu vou ficando por aqui”. E não deu outra. No dia que ele virou eu virei também, porque senão eu ia ficar sem concorrente. Que o concorrente era o “Camisa” (MORAES, 1978, p. 72-77).

Plinio Marcos, inconformado com as mudanças culturais provocadas no carnaval paulistano escreve *O carnaval dos cordões*, para o Folhetim da Folha de São Paulo, quando reafirma a resistência de Pé-Rachado e Inocêncio e critica a política instaurada que privilegiava o fomento de uma estética carnavalesca carioca, ao invés de pensar nas características do samba paulista:

A tradição carnavalesca de São Paulo era o cordão. Havia algumas escolas de samba, porém (e sempre tem um porém), os bambas, a pesada eram os cordões. Camisa Verde e Branco (branco mesmo), Vai-Vai, Paulistano da Glória, Campos Elíseos, Som de Cristal eram todos famosos cordões. E o cordão paulista tinha batida diferente das escolas de samba, tinha outras figuras e outras mumunhas. Eu disse ‘tinha’. Porque, que eu saiba, não existe mais nenhum cordão em São Paulo. Os que não acabaram de vez se transformaram em escolas de samba. Como é o caso do Vai-Vai e do Camisa Verde e Branco, que foram os que mais resistiram, antes de se transformarem em escolas de samba (Marcos, 1977).

Quando o Vai-Vai virou escola de samba, Ednei foi escolhido para representar a agremiação no Festival Nacional do Samba, em Santos. Mas não foi sozinho, teve como companheira a primeira rainha de bateria da agremiação, a passista Edna Zuleika. Sobre a apresentação diz: “Eu era muito bom de perna [...] a perninha era muito forte mesmo e a Edna era uma negrona maravilhosa, mesmo na década de setenta, ela conseguiu viajar pra Itália, morou no Japão, com uma carreira bonita internacional, como passista mesmo” (Mariano, 2022).

De passista a mestre-sala.

Pé-Rachado foi o mentor de Ednei, percebeu que a força da dança do rapaz poderia ser usada de outra maneira e levou seu pupilo para o Rio de Janeiro, no morro da Mangueira. Lá aprendeu escutando os mais velhos, narra:

[...] aí quando eu cheguei na Mangueira, que eu vi seu Delegado, dona Zica, seu Cartola [...] Seu Cartola morava ainda ali no pé da Mangueira, ali né... Então à noite, antes da gente ir embora, a gente ia para lá e a gente ficava sentado no chão, porque quem sentava nas cadeiras era os grandão né [...] e eu ficava escutando [...] vendo Alcione chegar lá, Beth Carvalho chegar lá [...] Então eu pensava: meu Deus do céu, esses são os reis da música! Estão aqui na Mangueira, na favela [...] E eu, eu várias vezes me peguei chorando quando ia clareando. O samba comendo e a gente vendo aquele cenário maravilhoso, aquelas casas, aquelas luzinhas e aí ia aparecendo o morro colorido que antes tava preto por conta da noite. Então isso aí para mim, pra minha vida cultural trouxe muita coisa, muita coisa boa, muito aprendizado Mas muito de escutar (Mariano, 2022).

A citação de Ednei imediatamente me faz recordar as imagens poéticas do samba exaltação da Estação Primeira da Mangueira, de Enéas Brites da Silva e Aloísio Augusto da Costa, lançado para o carnaval de 1956.

Mangueira teu cenário é uma beleza
Que a natureza criou, ô...ô...
O morro com seus barracões de zinco,
Quando amanhece, que esplendor,
Todo o mundo te conhece ao longe,
Pelo som de teus tamborins
E o rufar do seu tambor
Chegou, ô... ô...
A Mangueira chegou, ô... ô...
Ó Mangueira, teu passado de glória,
Ficou gravado na história,
É verde-rosa a cor da tua bandeira,
Pra mostrar a essa gente,
Que o samba, é lá em Mangueira!

Cartola incentivou Pé-Rachado a fundar a Faculdade do Samba Barroca Zona Sul, em 1974, junto de alguns parentes, amigos e pupilos. Ednei fez parte da equipe que fundou a agremiação e no primeiro ano ajudou na confecção das alegorias, pois como tinha uma ala na Vai-Vai não poderia comprometer-se. Foi nesse interim que ocorreu o aprendizado de Ednei no morro da Mangueira e sua ala na Vai-Vai durou até 1977.

Foi nesse ano que Ednei estreou como mestre-sala oficial da Barroca Zona Sul, substituindo Wilson de Moraes (1927- 2010) e dona Marina Luiza (s.d.- 2007), sua esposa, que já estavam com quase cinquenta anos de idade. Lembra que data também desse ano a escrita do livro *Escolas de Samba de São Paulo*, de seu Wilson, cujo lançamento deu-se no ano seguinte. Sobre o casal conta-me:

Wilson de Moraes era um branco baixinho. Era professor que foi casado com a Marina Luiza. A Marina Luiza era uma bailarina negra que viajou pelo mundo com um grupo chamado Brasileira. Eles foram o primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira do Camisa, quando o Camisa virou escola de samba. E depois eles foram para o Vai-Vai, porque eles moravam na Bela Vista, como eram muito amigos do Pé, eles foram o primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira da Barroca. Eles não eram o primeiro casal do Vai-Vai, era a dona China⁷ e seu Ivo, porque quando a Vai-Vai era cordão a dona China era marquesa, duquesa, figura da corte que desfilava no cordão da Vai-Vai, mas era porta-bandeira da Acadêmicos do Tatuapé. Pé-Rachado falou para o Mala: 'ó, vou levar sua porta-bandeira para o Vai-Vai' e trouxe a China para ser porta-bandeira da sa-racura.(Mariano, 2022).

Além de exercer a responsabilidade de mestre-sala, Ednei escreveu junto com sua tia Lourdes Amaral, para a Barroca Zona Sul, os enredos *Uma hora na Amazônia* (1981), *A história do futebol através do tempo* (1982) e *Um novo Sol para a América do Sul*, de 1989. Entretanto, nesse ano não desfilou, pois desde 1985 estava afastado da escola por questões de política interna e divergência com a porta-bandeira. Foi nesse ano que veio o primeiro convite para desfilarmos na Sociedade Rosas de Ouro, porém declinou.

Entre 1988 e 1994 dançou como mestre-sala na escola de samba Acadêmicos do Ipiranga, tendo Patricia Waleska como porta-bandeira, também atuou como carnavalesco assinando os enredos *Negra, nasce de seu ventre a esperança da igualdade* (2000), *Nações* (2001), *Legado dos Iorubás* (2002), *Maíra – o supremo e a supremacia* (2003) e *Ipiranga de todos nós* (2004).

Retornou ao Vai-Vai em 1991, e junto com dona China, fundam uma escola para mestre-sala e porta-bandeira. Desse pro-

⁷ Dona China é a porta-bandeira que aparece no documentário Ôrí (1989) dançando com Urco que também foi seu parceiro.

jeto uma nova geração de dançarinos nasce: Renatinho e Fabíola, Paula Penteado, Emerson Ramires - filho de Eneidir, também porta-bandeira da agremiação. “Levamos o Paulinho Guedes para ser mestre-sala no Vai-Vai, em 95. Eu saía como mestre-sala de ouro, porque queria desfilar, mas não queria saber de compromisso” (Mariano, 2022), foi quando Jorginho, mestre-sala da escola de samba Rosas de Ouro faleceu e me convidaram novamente para defender o pavilhão, ao lado de Maria Gilsa (1951-2008).

A Gilsa era empregada doméstica, mas era uma deusa! Você olhava para ela, você via uma entidade. A Gilsa era do can-domblé e ela tinha uma verdade nas palavras dela, na comida dela [...] Ela era baiana e tinha um coração muito grande, tanto é que a gente fala que a Gilsa morreu de amor de tão boa, de tão maravilhosa que ela era (Mariano, 2022).

Ednei já conhecia e havia dançado com Maria Gilsa, entre 1983 e 1986, na escola de samba Acadêmicos do Tucuruvi. Lembra que quem os apresentou foi Patusca, dramaturgo e enredista, amigo de sua tia. Gilsa era porta-bandeira na Primeira do Itaim e sobre sua dança Mariano diz

[...] quando eu olhei para ela e a vi dançando, eu me apaixonei! Aquele monumento negro, assim na minha frente, eu me apaixonei e foi muito lindo. Ela tinha a Adriana que era ainda pequeninha, a gente empurrava o carrinho com ela pra chegar no ensaio na Avenida Mazzei. Foi amor à primeira vista (Mariano, 2022).

No Rosas de Ouro o casal dançou até 2008, ano da morte de Maria Gilsa que faleceu em 28 de dezembro, depois de um coma de seis meses devido um acidente vascular cerebral. No último carnaval ao lado de Gilsa, saíram como destaque sobre uma alegoria a cinco metros de altura⁸.

Um vestígio de Maria Gilsa permanece nas pistas quando sua filha Adriana Gomes, atualmente na Mancha Verde e uma das mais conceituadas porta-bandeiras brasileiras, com sua presença cênica esbanja simpatia, o largo sorriso e a força de seus rodopios ao ostentar seu pavilhão.

Foi também com Gilsa que Ednei, após aposentar-se como técnico em radiologia do IAMSPE, viajou diversas vezes ao exteri-

⁸ Assistir em <https://www.youtube.com/watch?v=2WZxZKAaQGA>, aos 0h 48' 13" do desfile.

or em apresentações da escola de samba Rosas de Ouro. Daniela Renzo, ao eleger momentos importantes e marcantes na dança de casais nos trinta anos do sambódromo paulistano diz:

Foi o ano de 2006, quando eles vieram como casal convidado [...] Eles dançaram divinamente, um bailado solto, alegre, feliz. Ninguém dizia que aquela roupa era pesada. O pavilhão era diferente, tudo era diferente [...] Foi um desfile mágico (Faixa Amarela do Carnaval, 2021, 0:04'18")⁹

A roupa do casal era extremamente luxuosa e a concepção do carnavalesco Fabio Borges era ousada para a época e muitas pessoas acreditavam que a porta-bandeira dançava com os seios expostos.



⁹ Segundos dessa apresentação podem ser apreciados pelo link <https://www.youtube.com/watch?v=ztidtvDJI3I&t=122s>, a partir dos 0:04'18".

Porta-bandeira Maria Gilsa e mestre-sala Ednei Mariano, desfilando como reis africanos no enredo *A diáspora africana*, 2006. Fonte: acervo pessoal de Ednei Pedro Mariano.

Da rua para o sambódromo, o que mudou?

Em relação às fantasias, até 1984, quando apareceram os primeiros ateliês de costura, era o próprio casal que comprava o tecido (na Rua 25 de março) e mandava para a costureira de confiança e depois decorava, bordava sua própria roupa, escolhia até o tipo de pluma, costeiro que usariam. Havia autonomia de escolha na confecção da fantasia. Atualmente o carnavalesco cria o conceito da fantasia e o casal basicamente opina somente em relação às questões técnicas que podem atrapalhar sua dança. As roupas são confeccionadas e bordadas em *ateliers* e custam na casa dos cem, cento e cinquenta mil reais, no grupo especial paulistano.

Mariano comenta que na década de 70 a armação da saia das porta-bandeiras era sustentada por saiotos de filó, com brocado por cima, com placa de pluma ou marabu, também conhecido como arminho, mas só nas escolas que tinham dinheiro para investir. Já na década de 1990, a armação era confeccionada em fita de aço que apesar de caríssima, durava mais de dez anos. Até hoje a fita de aço é usada para isso. Outra técnica para dar estrutura nas saias utiliza bambolê com ferro galvanizado por dentro para conseguir ostentar a roda e armação do saio. As roupas cresceram, ampliaram seu volume,

[...] porque o desfile cresceu, mas em compensação diminuiu o percurso, porque a gente montava a escola ou cordão lá na Praça Júlio de Mesquita e descia toda Avenida São João e entrava no Anhangabaú. Quando não o desfile começava lá na Praça do Correio e terminava na Praça da Bandeira. Quando era na Tiradentes, começava lá na Ponte Pequena, subia e terminava na estação da Luz, lá embaixo. O percurso era gigantesco, hoje não, o sambódromo tem 530 metros. E era mais lento também. (Mariano, 2022).

Dos desfiles dos cordões na rua ao sambódromo do Anhembi, mais de cinquenta anos passaram-se e se pensarmos

no sambódromo como o espaço do desfile que agrega um público de 32.000 pessoas, todos os elementos visuais e cênicos tiveram de agigantar-se e avolumar-se. Hoje existe até a Fábrica do Samba, um conglomerado de barracões com pé direito imenso onde as alegorias são montadas.

Parece-me que esse crescimento do desfile de escolas de samba começa muito antes da construção dos sambódromos carioca e paulistano e faz parte da mercantilização dos desfiles. Durante o governo de Getúlio Vargas, Álvaro Salgado escreveu para a Revista Cultura Política que:

O samba traz em sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arrítmico, mas paciência: não repudiemos esse nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejamos benévolos; lancemos mão da inteligência e da civilização. Tentemos devagarinho torná-lo mais educado e social. (SALGADO, 1941, p.86).

Importante entender que foram os ranchos e os desfiles das grandes sociedades carnavalescas que originaram as identidades das escolas de samba cariocas. Essas se estruturaram na década de 1930, com quesitos como enredo, samba de enredo, alegorias, comissão de frente e casal de mestre-sala e porta-bandeira. Na década seguinte, os quesitos moldaram a estrutura das apresentações e os enredos passaram a tratar somente de assuntos nacionais, coincidindo com o desejo estadonovista de educar o samba.

É na década de 1950 que professores e artistas oriundos da Escola de Belas Artes, do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e da televisão (cenógrafos e cenotécnicos) passam a coordenar os desfiles, criando a figura do carnavalesco e impondo uma mudança drástica no tratamento plástico-visual dos desfiles (Araujo, 2003). Entendo que é dessa maneira que o samba termina de ser aparentemente “educado” aos moldes do pensamento eurocêntrico.

Mas a mudanças continuam e no período da ditadura militar, a classe média descobre o samba e passa a frequentar suas quadras e desfilas, criando um “sincretismo cultural” nos desfiles (Araujo, 2003, pp. 230-231). Os canais de televisão (Tupi, Continental, Rio e Excelsior) e as revistas nacionais *Manchete* e *O*

Cruzeiro, disputam ibope e vendas dando destaque aos desfiles. Também, na década de 1960

[...] emerge publicamente a figura controversa do bicheiro como patrono das escolas de samba. Se por um lado o jogo do bicho é até hoje considerado uma contravenção penal passível de prisão, por outro lado, os banqueiros do jogo em questão foram uns dos poucos mecenas a aplicar economicamente e sem parcimônia neste tipo de expressão cultural popular. Com dinheiro, as escolas passaram a investir pesadamente nos módulos visuais do desfile, iniciando uma “revolução estética” (MANZINI, 2012, p. 48).

Na década de 1970, com o crescimento do contingente humano no desfile e com carros alegóricos maiores, as baterias aumentaram sua pulsação acelerando seu ritmo, e consequentemente, os sambas de enredo. Os destaques de luxo, impossibilitados de andarem mais rápido, devido o peso das fantasias, tornaram-se destaques de alegorias, e as alas passaram a desfilar compactadas, para dar conta do tempo do desfile.

Durante os dez anos seguintes, após a inauguração do sambódromo carioca, Passarela Professor Darcy Ribeiro, os carros se agigantam em altura, pois não há mais perigo com fios de alta tensão que existiam nas avenidas, e nasce um espaço que se torna palco do sambista, mas que limita o acesso da população aos desfiles, pois os ingressos são vendidos a preços nada populares. Além disso, mesmo com patrocínio público, as exigências de inovação e grandiosidade na produção dos desfiles necessitam de mais verba, normalmente de empresas patrocinadoras (dos enredos).

Fernando Pamplona (1926-2013), cenógrafo e carnavalesco, no documentário *Balé de Pé no Chão*, tece críticas severas sobre as mudanças nos desfiles de escolas de samba, quando lembra sobre o trabalho de Mercedes Baptista (1921-2014), que apresentou um minueto no enredo *Xica da Silva*, de 1963, defendido pelo Salgueiro:

[...] a cultura de massa, a mercantilização, a compra, o capital, o dinheiro, acabaram com a escola de samba, acabaram com tudo. Você não vê espetáculo hoje como nós fazíamos no peito com a Mercedes [...] Hoje você vê o espetáculo e tem uma porção de selinhos aqui em volta. Hoje tem que ser patrocinado por mil caras, é uma merda! (*Balé de pé no chão*, 2005, 0:24'44”).

Em São Paulo, apesar da defasagem de trinta anos na regulamentação dos desfiles, em relação ao Rio de Janeiro, as modificações mais drásticas começaram a aparecer a partir da inauguração do sambódromo paulistano, Pólo Cultural e Esportivo Grande Otelo, em 1991, na gestão de Luiza Erundina. Então, além da ampliação do tamanho nas alegorias, organização dos desfiles e, como relatou Mariano, a aceleração do ritmo e da evolução, além da definição e diminuição do percurso de desfile, as fantasias e danças também sofreram consequências.

E a dança, os movimentos da dança do casal?

Mariano afirma que a dança do casal também evoluiu, modificou-se. Entretanto, em São Paulo, os passos estão preservados. Apesar de adaptados resguardou-se a tradição, os movimentos que eram dançados nos anos 70, 80 e 90, hoje são realizados com consciência de serem fundamentos da dança do casal.

Esse ganho tem a ver com a fundação da Associação de Mestres-Salas e Porta-Bandeiras e Estandartes do Estado de São Paulo, conhecida pela sigla AMESPBEESP. A ideia de criar uma associação veio por meio de uma conversa durante a transmissão do desfile de 1995, na rádio Gazeta, quando Ednei e Mestre Gabriel Martins¹⁰ foram provocados pelos radialistas Evaristo de Carvalho (1932-2014) e José Carlos Alvarenga sobre o quesito e suas questões. Diversos mestres-salas e porta-bandeiras uniram-se aos dois dançarinos com o objetivo de preservar e ensinar a dança dos casais para as gerações futuras.

Dentre os apoiadores e fundadores da associação estavam Manoel Dionísio (1936) e Thereza Santos, o primeiro foi aluno de Mercedes Baptista e construiu sólida carreira como dançarino afro

¹⁰ Baluarte do samba paulista, é Embaixador Mestre do Samba Paulistano e junto de sua esposa Viviane (Vivi) Martins, ostentam o título de Casal Soberano da Camisa Verde e Branco, dançando até hoje em eventos muito especiais da agremiação e com o pavilhão da Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo, órgão que representa as escolas de samba dos grupos Especial e Acesso 1 e 2, na cidade de São Paulo.

apresentando-se em diversos países, além de ser o fundador da primeira escola de mestre-sala e porta-bandeira e estandarte no Rio de Janeiro, em 1990, dentro da sede da Federação de Blocos Carnavalescos (Rego, 1996). Atualmente é presidente da Associação Cultural Educativa Escola de Mestre-Sala, Porta-Bandeira e Porta-Estandarte Manoel Dionísio. Mestre Dionísio contribuiu com sua experiência à frente do curso de formação de casal, pois sua escola já funcionava há cinco anos. A segunda era artista do teatro, sambista, carnavalesca, coreógrafa de comissão de frente e na época da fundação da associação, trabalhava como assessora de assuntos afro-brasileiros para o governo paulista. Ednei relata que Thereza também tinha muita ligação com a dança do casal e foi uma das fundadoras da associação, cuja posse da primeira diretoria deu-se em salão nobre na Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo (Mariano, 2022)

Além de ensinar e preparar casais de mestre-sala e porta-bandeira, a associação também auxilia entidades carnavalescas diversas para pensar os critérios de julgamento do quesito. Sobre os critérios de julgamento nos desfiles dos grupos especial e acesso 1 e 2 em São Paulo, relata que existe

[...] obrigatoriedade dos movimentos do giro de proteção do mestre-sala, o giro frenético de porta-bandeira. Quando ela gira, o pavilhão tem que desfraldar. O jogo frenético de pernas do mestre-sala. Tudo isso a gente conseguiu colocar no critério de avaliação do casal (Mariano, 2022).

No Manual do Julgador da Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo (2020), para os grupos especial, acesso 1 e 2, as considerações iniciais dentro do quesito mestre-sala e porta-bandeira apresentam as questões levantadas por Mariano em relação a obrigatoriedade de certos aspectos da dança, para manter a tradição de seus gestos e movimentos, além do fundamento principal da dança do casal: apresentar o pavilhão oficial de sua escola.

Ainda nessas considerações são delineadas as funções de ambos dançarinos. A porta-bandeira

Tem a função de ostentar, conduzir e apresentar o Pavilhão da sua Escola de Samba, que deve estar sempre desfraldado

no momento do giro. Ela deve se apresentar com gestos elegantes, simpáticos, suaves e leves [...] Deverá demonstrar simpatia ao apresentar o seu pavilhão e estar perfeitamente integrada na execução da dança com o Mestre Sala (Liga-SP, 2020)

E o mestre-sala

Tem a função de ser o guardião do Pavilhão, ao mesmo tempo deve apresentá-lo no transcorrer do desfile. A sua dança em torno da Porta Bandeira tem a finalidade de protegê-la, com posturas elegantes, deve conter gestos cortes [sic] e suaves que demonstrem reverências à Porta Bandeira, com passos tradicionais e giros, meneios, mesuras, meias-voltas e torneadas. Deverá apresentar o Pavilhão e executar movimentos completos de proteção do Pavilhão nos sentidos horários e anti-horários não necessariamente na mesma sequência e desenvolver o bailado de movimentos de pernas que remeta as tradições da capoeira (Liga - SP, 2020).

É interessante observar que embora o manual normatize alguns tipos de ações na dança, existe a abertura para uma das grandes premissas da dança do samba: o improviso. A improvisação dentro do samba também é chamada de “dar a letra”, “versar” e no manual da Liga-SP: “bailado de movimentos de pernas que remeta as tradições da capoeira” e que Mariano chama de “movimento frenético das pernas”. Desde que comecei a compreender a cultura das escolas de samba, essas expressões chamaram minha atenção, pois remetem a criar um discurso do corpo no samba, um discurso pessoal e singular, que é criado por cada sambista.

Como presidente da AMESPBEESP, Mariano alegra-se em ter conseguido colocar na redação dos critérios dos desfiles de rua, organizados pela UESP¹¹, a penalização de falta grave se o mestre-sala não estiver usando um dos três instrumentos de mão: bastão, leque ou lenço. O primeiro simbolicamente lembra os bastões usados pelos balizas de pau nos cordões, o leque tem a ver com as danças de corte executada pelos brancos nos salões, que eram reinterpretadas pelos escravizados muitas vezes satiricamente e o lenço de seda, que navalha não corta, também usado

¹¹ União das Escolas de Samba Paulistanas é a entidade responsável pelo desfile de escolas de samba e blocos nas ruas da cidade e foi fundada em 10 de setembro de 1973.

na defesa dos estandartes nas disputas entre cordões quando se encontravam.

Mariano entende que mais do que uma associação cultural e recreativa que ensina a dança do casal, a AMESPBEESP é uma associação política, por isso tem conseguido ótimos resultados e respeito das entidades carnavalescas como UESP, Liga-SP, FESEC¹² entre as mais tradicionais.

Sapatos Brancos

Aos cinquenta e cinco anos um novo desafio apareceu para Ednei, voltar à cena teatral dançando no espetáculo *Sapatos Brancos* (2008), do coreógrafo Luiz Ferron. Conta que seu primeiro encontro com Ferron aconteceu na AMESPBEESP, em 1998, quando o último realizou o curso de aperfeiçoamento na associação, pois desfilava como mestre-sala em uma escola de samba de Diadema. Na época, Ferron expressou o desejo de montar um espetáculo sobre a dança do casal, porém somente dez anos depois, por meio da aprovação de seu projeto no IV Edital de Fomento à Dança da cidade de São Paulo, o desejo concretizou-se. A respeito disso Mariano relata que tinha certa desconfiança, pois “a gente vê tanta gente vindo no nosso meio, pega, pesquisa e depois vai embora, escreve livro e fala que foi ele que [...] Bom, será que vai ser mais um?” (Mariano, 2022)

A desconfiança de Ednei não era infundada, devido os inúmeros casos de apropriação cultural e descaracterização de epistemologias, contextos sociais e artísticos tanto da parte de pesquisadores quanto de artistas em relação à cultura do samba, mas não foi o caso em questão. Ferron montou um elenco com artistas da cena da dança contemporânea e artistas populares¹³: *Sapatos Brancos* não era apenas um espetáculo, era um projeto que se propunha a

¹² Federação de Escolas de Samba e Entidades Carnavalescas do Estado de São Paulo, fundada em 13 de julho de 1984.

¹³ O elenco de criadores intérpretes era composto por Luiz Ferron, Tony Siqueira, Zélia de Oliveira, Mestre Ednei Mariano, Mestre André, Maurício Brasil e Jorge Nascimento.

[...] investigar temas e questões que envolvem tradições pertinentes ao carnaval paulistano, as suas escolas de samba e especialmente o ritual presente na dança de Mestre Sala e Porta Bandeira.

A ideia consiste em transpor esses elementos para a dança contemporânea operando com o maior número possível de variáveis abertas, partindo de um fluxo de associações e sensações que possam confluír, através do processo em um roteiro dramaturgico e coreografico. (Ferron, s.d.)

Dada a densidade de pesquisa, o Núcleo Artístico Luiz Ferron pleiteou a continuidade do projeto e foi novamente contemplado no VI Edital de Fomento à Dança da cidade de São Paulo, em 2009. Foi com o prêmio que o projeto alargou sua atuação para além do espetáculo com a criação de um núcleo de estudos, do seminário Corpo & Cultura, entrevistas com diversas gerações de mestres-salas e porta-bandeiras e oficinas de danças que se relacionavam com a estética afro-brasileira do carnaval, cujo material foi registrado no CD-ROM *Sapatos Brancos* (s.d.).

O espetáculo que trata da dança do casal de mestre-sala e porta-bandeira estreou em 2008 e ficou seis anos em cartaz, com apresentações pelo país inteiro, e também, nas quadras das escolas de samba. Recebeu os prêmios de Melhor Composição de 2009 da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) e Prêmio Bravo! 2010 de Melhor Espectáculo.

Sobre o retorno a cena depois de anos e carnavais Ednei comenta que o trabalho o reinventou. Relembra que Uxa Xavier fez a preparação corporal do elenco e que ele terminava de ensaiar completamente exausto e às vezes se perguntava “o que estou fazendo aqui?” (Mariano, 2022). Foi na estreia que ele se deu conta do quanto havia incorporado das técnicas de dança cênica ao seu repertório de mestre-sala e que tudo o que absorveu dessa experiência como as aulas de percepção e educação somática usa até hoje no trabalho que desenvolve na preparação de casais para os desfiles



Cena do espetáculo *Sapatos Brancos*, com Núcleo Artístico Luiz Ferron. Em primeiro plano Zélia Oliveira e Ednei Pedro Mariano. Crédito Gil Grossi.

Danças negras, histórias aquilombadas...

Visibilizar histórias de fazeres, pensamentos e protagonismos de artistas de escolas de samba tem permitido até o presente momento perceber encruzilhadas nas quais os saberes de escolas de samba alimentam e são alimentadas pelo meio teatral negro paulistano, pelas discussões sobre política e racismo, por redes de amizade que recriam e constroem territórios, apresentando seus enredos, danças e artistas, sob a bandeira de comunidades transatlânticas. Pensar em histórias de danças negras sem considerar a produção e a experiência artística das escolas de samba, focando apenas na produção teatral é deslegitimar o trabalho e a luta de ancestrais e artistas de gerações anteriores.

Referências:

ARAUJO, Hiram. **Carnaval**: seis milênios de história. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

BALÉ de pé no chão: a dança afro de Mercedes Baptista. Direção: Lilian Solá Santiago & Marianna Monteiro. Produção executiva: Lilian Solá

Santiago. São Paulo: Terra Firme Digital/SESC TV, 2005, 1 vídeo, cor, 52 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=x9CMU4aayjU> Acesso em: 28 out. 2022.

CARNAVAL 2008 – Rosas de Ouro. Produção Rede Globo de Televisão. 2008. 1 vídeo (47'47"). Publicado pelo canal Museu da Imagem e do Som do Carnaval. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2WZxZKAaQGA> Acesso em 28 out. 2022.

CRECIBENI, Nelson. **Convocação geral a folia está na rua**. O carnaval de São Paulo tem história de verdade. São Paulo: O Artífice Editorial, 2000.

DA SILVA, A.A. & BRAIA, A. **Memórias do Seu Nenê da Vila Matilde**. São Paulo: Lemos Editorial, 2000.

ANHEMBI 30 anos – Casais de mestre-sala e porta-bandeira. Produção Faixa Amarela do Carnaval. 2021. 1 vídeo (19'29"). Publicado pelo canal Faixa Amarela do Carnaval. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ztidtvDJI3l&t=122s>. Acesso em 26 jul. 2022.

FERRON, Luiz. **Sapatos Brancos**: alargando as fronteiras da espetacularidades. São Paulo: Fomento à Dança/Núcleo Artístico Luiz Ferron. [s.d.] 1 disco compacto (CD-Room).

LIGA-SP. **Manual do Julgador**. Desfile das escolas de samba carnaval 2020. Grupo Especial. Grupo de Acesso I. Grupo de Acesso II. São Paulo. Formato PDF. 2020. Disponível em <https://drive.google.com/file/d/1oilHvYIWAFmVHei1GeedSNhNUanEPr16/view> Acesso em 29 out. 2022.

MANZINI, Yaskara Donizeti. **“Pra tudo se acabar na quarta-feira”**: aproximações, diálogos e estranhamentos entre carnaval e teatro nas performances da Comissão de Frente. 2012. [s.n.] Tese (Doutorado em Artes). PPGA/Instituto de Artes/UNICAMP. Campinas, 2012.

MARCOS, Plínio. O carnaval dos cordões. Folha de São Paulo. Domingo, 13 de fevereiro de 1977. Folhetim. Banco de dados Folha. Acervo on line. Disponível em http://almanaque.folha.uol.com.br/plinio_marcos_o_carnaval_dos_cordoes.htm . Acesso em 29 out. 2022.

MARIANO, Ednei Pedro. Entrevista cedida via *Google Meet*. São Paulo, 25 de julho de 2022, via google meets.

MORAES, Wilson Rodrigues de. **Escolas de Samba de São Paulo** (Capital). São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO CARNAVAL. **Carnaval 2008**. Rosas de Ouro. Youtube. 23 jan. 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2WZxZKAaQGA>. Acesso em: 9 ago. 2022.

RATTZ, Alex. **Eu sou Atlântica**. Sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Instituto Kuanza, 2006.

REGO, José Carlos. **Dança do samba**: exercício do prazer. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Aldeia, 1996.

SALGADO, Adriano F. Radiodifusão, fator social. *Cultura Política*: revista mensal de estudos brasileiros. Rio de Janeiro. Ano 1. Número 6. Agosto de 1941. Pp.76-93. Disponível em http://memoria.bn.br/pdf/163538/per163538_1941_00006.pdf Acesso em: 28 out. 2022.

ÔRÍ. Direção de Raquel Gerber. Produção Executiva: Raquel Gerber. São Paulo: Angra Filmes, Fundação do Cinema Brasileiro, 1989. 1 vídeo, 35 mm, cor, 91 min, 2.493 m., 24 q, Eastmancolor, 1:1'37". Disponível em: <https://negrasoulblog.wordpress.com/2016/08/25/309/>. Acesso em: 15 ago. 21.

Recebido em 31 de outubro de 2022.

Aprovado em 22 de novembro de 2022.

REALIZAÇÃO



UFRJ

PPGDAN
UFRJ

Anda
associação nacional de
pesquisadores em dança